

L'empire des figures. Aux frontières de l'écriture japonaise

Thomas Lamarre

Volume 22, numéro 3, 1998

Culture et modernité au Japon

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015561ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015561ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarre, T. (1998). L'empire des figures. Aux frontières de l'écriture japonaise. *Anthropologie et Sociétés*, 22(3), 107–126. <https://doi.org/10.7202/015561ar>

Résumé de l'article

L'empire des figures. Aux frontières de l'écriture japonaise

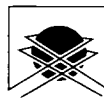
Ce texte explore les rapports entre écriture et culture nationale. Contrairement à la théorie utilitaire qui domine nos sciences linguistiques en ce qui concerne les caractères chinois dans l'écriture japonaise, nous suivons les théories de Karatani, Lyotard et Derrida, afin d'évoquer l'« étoilement » du signe, et dans des registres différents : son et marque, parler et voir, discours et figure. Pourtant, même si on arrivait à situer un tel étoilement hors du logocentrisme de l'Occident, l'étoilement comme tel n'est pas nécessairement déconstructif ou déconstruit. Il peut à son tour offrir un régime productif de surcodage japonais. Les écrits de Tanizaki Jun'ichirô et Mori Ôgai nous permettent de démontrer et d'analyser de tels effets.

Mots clés : Lamarre, études coloniales, écriture, identité nationale, Japon

L'EMPIRE DES FIGURES

Aux frontières de l'écriture japonaise

Thomas Lamarre



L'existence des caractères chinois dans l'écriture japonaise a ceci de problématique : on est tenu de rendre compte d'une hétérogénéité, mais on l'impute d'emblée à la différence entre *caractères* « chinois » et *écriture* « japonaise ». Or, on sait très bien que l'écriture japonaise comprend des caractères d'origine indigène (le syllabaire de *kana*) et des caractères chinois (*kanji*). Le syllabaire de *kana* est phonétique ou phonographique — du moins il l'est depuis la modernisation — et chacun des quelque quarante-cinq signes dénote un phonème. Par contre, bien que les *kanji* soient vocalisés, ces caractères chinois (ou sino-japonais) sont généralement situés dans le domaine des idéogrammes, comme s'ils communiquaient sans passer par la voix, ou comme s'ils passaient avant tout par l'image ou l'idée. Bref, il y aurait une différence mais qui est difficile à préciser. Ce moment critique n'est pourtant pas sans conséquences, car les écarts qu'on découvre ou invente dans l'usage (vocalisation, présentation visuelle, etc.) sont d'habitude transférés et expliqués au niveau des cultures nationales — dans une opposition très rigide et ahistorique entre Chine et Japon.

Voici l'impasse : on veut bien problématiser la présence des caractères chinois dans l'écriture japonaise, mais comment situer cette différence qui traverse l'écriture japonaise ? Jusqu'ici, les camps sont divisés : effacer la différence entre les caractères chinois et d'autres écritures ou l'affirmer ; ce qui revient souvent à tomber dans des fantaisies culturalistes, et donc dans la science linguistique.

L'idéologie phonocentrique et l'identité nationale

J. Marshall Unger commence par s'attaquer au « mythe idéographique » en citant ce passage tiré d'une encyclopédie sur le Japon : « les caractères chinois sont des idéogrammes en tant que chaque caractère ou signe graphique symbolise en essence une seule idée et dans cette mesure le son (c'est-à-dire le mot parlé ou le morphème) associé à cette idée »¹ (1990 : 391). Unger promet de nous démontrer tout ce qu'il y a de faux dans cette définition en effet discutable. Ce qui le trouble le plus est l'idée que l'écriture peut communiquer quelque chose sans passer par les sons de la langue parlée. Afin de modérer l'idéalisme que véhicule la notion d'une écriture idéographique, Unger va mettre en valeur les sons et la parole qui, à son avis, définissent le langage et la linguistique. Il soutient qu'il n'est même pas

1. J'ai traduit les citations des auteurs de langue anglaise et japonaise.

possible de dire que les caractères sont plus proches des logographes (inscription des mots) que des phonographes (inscription des sons), car ils ne diffèrent point d'une notation alphabétique. Il conclut donc que les caractères sont sur un pied d'égalité avec les autres formes d'écriture en ce qui a trait à la communication d'informations.

Unger nous assure que « tous les systèmes d'écriture qui doivent être appris et utilisés couramment par des gens quelconques dans des situations ordinaires doivent nécessairement donner au lecteur un mélange à peu près équilibré d'informations phonologiques et morphologiques » (1990 : 392). Bien qu'il reconnaisse l'existence de « cas extrêmes » (tels que les codes cryptographiques), il soutient que ceux-ci ne conviennent pas à des « fins pratiques » (*ibid.*). Il ne précise jamais ce qu'il veut dire par « fins pratiques », mais il semble que cela correspondrait aux demandes de la science et de la société modernes. Cela doit nous faire réfléchir : n'importe quelle langue ou écriture peut être adaptée aux nécessités de la modernité, n'importe laquelle peut être employée à des fins phonocentriques, n'importe laquelle aux réseaux informatiques. Il n'y a aucune raison de supposer que les caractères chinois, plus qu'une autre écriture, présentent un obstacle infranchissable à la pensée rationaliste, au progrès capitaliste ou aux avances technologiques. Pourtant il faut interroger le discours d'Unger. Que faire donc des différentes conceptions des « fins pratiques » ? Et même si l'absorption d'autres systèmes d'écriture dans le réseau moderne est possible ou désirable, est-ce si facile ? Les débats sur l'écriture et la modernité au Japon suggèrent que des systèmes différents n'entrent pas dans un nouveau dispositif de finalités pratiques sans susciter des résistances et de nouvelles interpellations.

Bien sûr, le but d'Unger est avant tout de débouter les fantaisies idéalistes au sujet des caractères chinois. C'est un but louable dans une certaine mesure. Il arrive à montrer la faiblesse d'une position « culturaliste » vis-à-vis des caractères chinois dans l'écriture japonaise. Malheureusement, il finit par exclure toute analyse historique des fonctions et dispositifs. Si l'écriture ne vise qu'à nous communiquer des informations, toujours de la même façon, on ne peut discuter des différences historiques concernant les usages ou la production scripturale. On ne peut que parler de la signification des paroles. Finalement, du fait qu'il veut à tout prix supprimer le mythe idéographique (le fait que les caractères illustrent des idées avant de proposer des sons), Unger ne fait que renverser ces rapports : les caractères donnent des sons, puis les sons communiquent des idées, d'une manière rationnelle ou référentielle. Au lieu du mythe idéographique apparaît donc le mythe phonocentrique : seule la phonographie peut assurer une suffisance fonctionnelle.

Contre ce mythe phonocentrique s'élève le discours de Karatani Kôjin sur l'établissement d'une identité nationale au Japon et ses rapports avec l'idéal d'une écriture phonétique. L'impasse suivante demeure toutefois : en s'attaquant au mythe d'une écriture rationalisée phonétique où toute différence est effacée, il est difficile de ne pas retomber dans la position culturaliste, de ne pas retrouver une expérience uniquement japonaise de l'écriture. Mais nous anticipons trop...

Dans son étude sur la formation d'une littérature moderne au Japon, Karatani traite des mouvements pour la réforme et la transformation de l'écriture japonaise

vers la fin du XIX^e siècle (les mouvements du *gembun'itchi* qui visent « l'unification des paroles et de l'écriture »). Il situe ces mouvements par rapport aux répressions et exclusions qu'a entraînées l'établissement d'un État moderne au Japon. Avant tout, explique-t-il, il s'agissait de l'élimination des caractères chinois (1988 : 51-56 ; 1993 : 45-47). Ainsi, surtout durant les premières années de l'époque Meiji (1868-1912) inspirées par les idées des Lumières en Europe, les élites japonaises ont promu le développement d'une société rationnelle et utilitaire. On prétendait que les caractères chinois gênaient l'avancée vers une société rationalisée.

D'après Karatani, l'État moderne prolonge la prétendue nécessité d'un ordre significationnel transparent jusqu'aux limites de la nation. Tout citoyen doit se soumettre à des conditions de parole, de lecture et d'écriture conformes aux normes nationales. Le propre de la nation moderne est de tenter de prolonger ces conditions d'une communication transparente et adéquate jusqu'à chaque citoyen — à l'aide des moyens conjugués de l'éducation universelle, du suffrage universel et de la conscription universelle (« universel » voulant dire « masculin »). Cependant, ce prolongement de la représentation et de la communication ne vient pas spontanément de l'unanimité des opinions. Il nécessite non seulement surveillance et discipline (l'école, l'armée, les élections) mais également répression ou exclusion de tout ce qui pourrait présenter un obstacle à la communauté nationale prétendue naturelle — à savoir les caractères chinois.

Karatani insiste sur les exclusions et répressions dues à la construction d'une identité nationale au Japon à l'époque Meiji. Il démontre qu'elles se manifestent également (et en sont complices) dans les transformations de l'ordre des représentations en art et en langue et littérature — disons que Karatani suggère un discours commun à ces deux domaines de représentation. Il faut ajouter à ses critiques que l'émergence des idéologies et des technologies vouées à la communication dite transparente caractérisait aussi certains mouvements anarchistes et de démocratie radicale ainsi que des mouvements socialistes et féministes. En fait, jusqu'aux années soixante-dix au Japon, on avait tendance à mettre l'accent sur le rapport entre l'établissement de la démocratie et la réforme de l'écriture (*gembun'itchi*). Karatani essaye de renverser ces idées reçues. Mais il faut quand même ajouter que la modernité au Japon produisait des mouvements imprévisibles, même si c'est surtout l'imposition des règlements et de l'idéologie nationalistes qui nous frappe aujourd'hui. Il n'est pas question de prétendre ici que, malgré la violence de son émergence, la nation moderne engendre du bon et du mauvais et que nous pourrions donc nous en contenter. L'important est de suivre la question posée dans le discours de Karatani sur la modernité : comment situer les failles et les interruptions dans la représentation moderne au Japon ?

L'extériorité des caractères chinois et l'exotisme

Les caractères chinois jouent un rôle important dans l'analyse historique de Karatani parce qu'ils semblent présenter un obstacle à la modernisation de la représentation. Bien que les débats pour la réforme de l'écriture aient mis en valeur la nécessité d'une graphie qui reproduirait fidèlement la langue parlée, Karatani rappelle qu'il n'était pas question d'écrire simplement le parler familier

— on y arrivait bien avant l'époque moderne. Il s'agissait de rendre la langue transparente afin de la subordonner à la signification (intériorité) et donc de supprimer l'extériorité (1989 : 262). L'extériorité des caractères chinois perturbait l'élan moderne vers la transparence et l'intériorité.

Bien sûr, les caractères n'ont jamais quitté la scène de l'écriture japonaise. Mais Karatani nous dit bien que leur statut a changé tout à fait : « Une fois qu'on eut adopté une idéologie phonocentrique du langage, même quand on se servit des *kanji*, on subordonna leur signification au son » (1988 : 70 ; 1993 : 57). En somme, lorsque l'idéologie moderne du phonocentrisme s'est heurtée aux caractères chinois, il en est résulté deux façons de « moderniser » l'écriture : éliminer les caractères ou en faire les instruments d'une écriture rationalisée (comme dans le cas d'Unger). C'est ainsi que les caractères arrivèrent à un nouveau site de productivité voué à la modernité, l'intériorité et la transparence. Comment, dès lors, aborder leur figuralité ?

Karatani nous dirige vers une extériorité antérieure à la modernité. Il trouve dans les textes prémodernes une figuralité qui démontre l'extériorité fondatrice de la textualité. Il s'intéresse en particulier au dernier siècle de la période Edo (ou Tokugawa, 1603-1868). « Au dix-neuvième siècle "l'homme" — ou plutôt la "signification" — manque au Japon. Ce manque n'est pas lié aux caractéristiques prémodernes de l'époque, mais marque l'aboutissement d'un processus de maturation » (1989 : 261).

Karatani tente judicieusement de se dégager d'une opposition rigide entre le moderne et le prémoderne. On n'a pas à lire la fin de l'époque Edo en l'opposant à la modernité mais en y voyant un processus indigène de maturation — c'est-à-dire par rapport à un autre lieu de l'histoire, histoire qui n'a été liée à l'époque Meiji que d'une façon maladroite et fortuite. Cela semble juste, mais les détails de cette histoire soulèvent de nombreuses questions. Comment en délimiter la durée ? D'une part, Karatani donne l'impression de ne parler que de la période Edo. D'autre part, lorsqu'il suit l'évolution des caractères chinois, il y décèle quelque chose de tout à fait japonais, sans réserve ou restriction : « En plus dans le cas du Japon, il y avait une expérience unique de l'idéogramme qui différait de celle des Chinois eux-mêmes, écrit-il. Comme un visage décoré, le caractère chinois possède une signification directe et figurale » (1988 : 70 ; 1993 : 57).

Sur le visage décoré du caractère, on est censé voir — directement — une expérience unique et japonaise de l'idéogramme. Karatani cite une étude sur la poésie de l'ancien Japon, dans laquelle Yoshimoto Taka'aki prétend que le caractère chinois apparaît aux époques les plus anciennes de l'histoire japonaise. Mais tandis que Yoshimoto vise à montrer qu'il n'y a rien d'uniquement japonais dans l'ancien Japon, Karatani semble rechercher une expérience des caractères chinois (et de la Chine) unique aux Japonais. Il veut critiquer l'idéologie qui façonne l'écriture en un instrument purement rationaliste, au point qu'il court le risque de présenter l'idéogramme sous une forme nettement culturaliste.

Cependant, on peut dire que Karatani marque le premier pas dans l'analyse des caractères : isoler la figuralité. Il s'efforce d'isoler le caractère chinois de

l'écriture japonaise, de l'encadrer de telle façon que sa figuralité se fasse connaître. C'est là qu'intervient le musée moderne : les qualités figurales de l'écriture que l'intériorité du texte moderne ne peut pas rendre se retrouvent dans l'espace de l'art, isolées et réifiées dans son cadre. Ainsi qu'à l'époque Meiji, les formes traditionnelles de la calligraphie est-asiatique, en premier lieu méprisées comme inférieures aux arts européens, entrent dans le musée. Karatani sait bien que l'art moderne est parallèle à la littérature moderne : tandis que la littérature invente l'intériorité, l'art invente le paysage (d'où son discours sur la découverte du paysage et la découverte de l'intériorité, où « découvrir » veut dire « construire » ou « inventer »). Mais il oublie de nous dire que l'art moderne invente aussi la figure. Au moment même où les textes commencent à refuser la figure, la figure entre dans l'espace de l'art et du cadre. Si les caractères chinois, aux visages décorés, ont une « signification directe et figurale », c'est à cause de cette stratégie de représentation moderne où la figure est isolée. « Isoler [la figure] est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait », écrit Deleuze (1981 : 10). Deux moments jouent un rôle dans l'expérience moderne des caractères et leur permettent d'exposer et de miner la construction du discours : l'élimination des qualités figurales du texte et l'isolement des figures dans l'art. L'esthétique de la figure est donc capable de renverser l'autorité du dispositif textuel et du discours.

La position de l'art est un démenti à la position du discours [...]. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours [*sic*]. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification*. [...] L'art veut la figure, la "beauté" est figurale, non liée, rythmique.

Lyotard 1971 : 13

Dans le texte de Lyotard, il s'agit d'une « défense de l'œil, sa localisation », et il suit toutes les fonctions de la figure que le discours ne peut pas intérioriser malgré ses efforts vers la signification. Comme exemple de perturbation figurale dans la position du discours, Lyotard présente l'entrée de Paul Claudel dans un paysage japonais : « Jadis au Japon, comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin » (Claudel 1941 : 56-57). Ainsi la figuralité comprend-elle tout ce qui a trait aux mouvements, alignements, fonctions localisées de l'œil. Mais il faut souligner que l'opposition discours/figure ne reprend pas l'opposition image/texte : la figuralité se trouve déjà à l'intersection de l'image et du texte (Lyotard 1971 : 10-11).

L'argument de Lyotard éclaircit les idées de Karatani sur la construction de la littérature japonaise moderne. Lyotard tente de miner le discours philosophique à partir des figures esthétiques qui introduisent une tension différentielle entre figure et discours, mais au domaine du parler et du voir.

Avec la négation, la réflexion s'installe au carrefour de deux expériences, parler et voir. Carrefour, car l'une et l'autre se croisent : d'une part, la bouche voit, comme Claudel disait que l'œil écoute, sans quoi on ne parle de rien, même si l'on dit quelque chose ; il y a la référence langagière qui renvoie à la profondeur du visible. [...] Est-ce qu'on verrait si l'on ne parlait pas ?

Lyotard 1971 : 27

Mais, avant tout, Lyotard veut contester la convergence de voir et parler dans la philosophie où les deux expériences deviennent unifiées et équivalentes. D'où son intérêt pour les opérations locales de l'œil autour des qualités figurales : dessins, motifs, couleurs, rythmes, dans la poésie et l'art. Ceux-ci décalent parler et voir et rendent impossible leur union sous forme d'omniscience ou de discours universel.

De même Karatani évoque la figuralité des caractères chinois afin de réfuter l'imposition de l'intériorité dans la littérature japonaise moderne. De même, il s'engage à trouver un décalage entre discours et figure, entre parler et voir. Son attaque de l'idéologie phonocentrique exprime le mieux ses intentions : qu'est-ce que le « phonocentrisme » sinon un désir d'unifier voir et parler dans l'espace de l'écriture, en passant par l'unification du son et de la marque ? Qu'est-ce que la découverte du paysage ou de l'intériorité sinon un désir d'unifier le récit (parler) et la description (voir) dans l'espace de représentation ? Ainsi Karatani démontre que le « phonocentrisme » opère aux niveaux de l'inscription et de l'expression. Le phonocentrisme vise donc à inhiber les opérations localisées de l'œil et de la voix afin de réduire le jeu entre voir et parler. En fin de compte, les caractères chinois présentent des opérations localisées qui promettent de ruiner le paysage et l'intériorité. Qu'est-ce que le caractère sinon une forme d'écriture dans laquelle les opérations localisées de l'œil — dessin, figure, forme — pourraient contester l'unité du son et de la marque ?

Cependant Karatani ne donne pas de détails au sujet des caractères chinois et de l'écriture au Japon. Il remarque seulement qu'il existe « une expérience unique de l'idéogramme » au Japon. Une telle expérience est inventée dans un discours sur les sources indigènes du Japon — ce qu'on pourrait appeler d'après Harootunian (d'une façon quelque peu maladroite en français) le « nativisme ». Ce sont les « intellectuels nativistes » de la période Edo qui nous lèguent la recherche d'un japonais pur, non contaminé par les influences chinoises, dans les textes et les mœurs de l'ancien Japon. La critique de Karatani provient autant de la perspective nativiste que de la perspective moderniste. En tant que chacune des deux perspectives pourrait présenter une critique de la modernité, on trouve à leur intersection une force critique très habile — quoique avec la critique nativiste on court toujours le risque de retomber dans le projet nationaliste.

À cet égard, il faut indiquer que la problématique nativiste n'est pas limitée à la pensée japonaise. Il faudrait poser les mêmes questions à Lyotard — bien qu'il s'intéresse plutôt à contaminer la pureté ou l'exclusivité du discours (de la tradition européenne), il semble endosser des divisions problématiques, à commencer par l'hypothèse d'une langue (ou plutôt d'un discours) purifié ou purifiable. Lyotard commence son discours sur les opérations localisées de l'œil avec les

remarques de Claudel qui, en montant le chemin de Nikkô, est frappé par le paysage et l'esthétique japonaise. Il se peut que Lyotard ne s'intéresse pas tellement au Japon, que le Japon n'ait rien à voir avec son discours. (Par contre les préjugés de Claudel dans *Connaissance de l'Orient* [1929] ne cessent de nous étonner.) Et pourtant il y a cette évocation du Japon dans Lyotard — non pas le Japon moderne mais le Japon traditionnel. Quel statut ont ces exemples ? Est-ce qu'on peut les considérer comme indéterminés ? Au lieu de rejeter Lyotard pour cause d'orientalisme, je veux au contraire mentionner le spectre d'un nativisme européen, lequel accompagne et renforce l'art et la pensée modernistes, quoique d'une manière souvent imprévisible. Bien qu'on puisse citer le cas de Heidegger qui s'alliait au mouvement nationaliste de l'extrême-droite, les intersections du modernisme et du nativisme ne sont pas si faciles à identifier. À vrai dire il n'y a rien d'étonnant dans la période nativiste de Karatani en ce qui concerne l'expérience uniquement japonaise des caractères chinois. Elle constitue en quelque sorte un commentaire sur Lyotard, dont l'épisode nativiste est souvent considéré comme une partie négligeable du cadre théorique, tout simplement parce que le nativisme d'Europe de l'Ouest est tenu pour universel.

Quant au discours de Karatani sur la modernité et la figuralité, il donne encore lieu à des interrogations dans deux domaines. Primo, son moment nativiste semble répondre aux préjugés universalistes de la théorie européenne, mais d'une manière qui demande plus de précision. Secundo, il faudrait historiciser le moment moderniste de son discours. Lorsque Karatani indique le problème créé par l'unification phonocentrique de parler et voir, en passant par la réforme de l'écriture, il rend possible l'articulation d'autres histoires, d'autres usages de l'écriture, d'autres modes de signification et de représentation, mais ceux-ci seraient asignifiants, non linguistiques et non représentants. S'il réduit ces autres possibilités à une expérience japonaise, il est quand même possible d'ouvrir cette histoire aux carrefours multiples de parler et voir. Ainsi, on revient au moment qui inaugurerait le discours de Karatani sur la modernité et la figuralité : celui de l'élimination des caractères chinois.

L'extériorité : une force déconstructive ou productive ?

Les caractères chinois servent toujours dans l'écriture japonaise, malgré les arguments invoqués pour les retirer. Vers la fin du XIX^e siècle, les romans et les journaux déployaient des « gloses phonétiques » pour tous les caractères, et pas seulement pour les caractères rares ou difficiles comme aujourd'hui. À la droite de chaque caractère apparaissaient de petites marques phonétiques tirées du syllabaire de *kana*. On pourrait prétendre qu'il n'y a rien de nouveau là-dedans. Après tout, les manuscrits bouddhistes de l'ancien Japon se servaient des gloses phonétiques et grammaticales. Pourtant les conditions de production des textes avaient radicalement changé. Avec l'idéal de la communication et de l'éducation de masse, de telles gloses étaient standardisées et mises uniformément en pratique. Les lignées et les styles différents de caractères étaient réconciliés ou omis. Karatani explique qu'à partir de l'époque Meiji, même quand on utilisait les caractères, leur sens avait été subordonné au phonème et donc à l'intériorité. C'est

juste, mais ce n'est que la moitié de l'histoire. Avec les nouvelles conditions caractérisant cette période, un autre « jeu » impliquant les caractères apparut, cette fois dans le domaine des néologismes — un jeu entre intériorité et extériorité.

Les écrivains de l'époque Meiji se trouvaient en position d'inventer les équivalents japonais des mots européens. Les romans de Natsume Sôseki (1867-1914), écrivain souvent considéré comme le premier des romanciers japonais modernes, abondent en néologismes enjoués. Par exemple, Sôseki a inventé des caractères pour le mot anglais « *ink* » (encre). Il se servait de la prononciation japonaise « *inki* », l'écrivant avec les caractères « empreinte » et « essence » qui ont les sons « in » et « ki ». Ce genre de néologisme illustre le jeu qui émergeait parmi les mots anglais, les caractères chinois et les phonèmes japonais. Souvent les écrivains luttèrent pour trouver le mot juste — ou plutôt la configuration juste — comme pour le cas de « *inki* », où les caractères chinois conviennent au mot anglais et aux sons japonais. Si on réussissait à ce jeu, les mots européens, les syllabes japonaises et les caractères chinois semblaient destinés les uns aux autres — d'où le nom *ateji*, « caractères qui atteignent » ou « caractères qui conviennent ».

Il paraît que les *ateji* confirment les remarques de Derrida sur l'effet de rébus propre à ce qu'il appelle « l'écriture orientale ». Une telle écriture, suggère-t-il, tente de rompre et d'« étoiler » le signe, à tel point qu'il en résulte un dédoublement irréductible dans le signe, qui empêche une unité entre son et marque. Malheureusement, les remarques de Derrida sur les caractères sont brèves. Il conclut que « l'écriture chinoise ou japonaise, qui sont massivement non phonétiques, ont très tôt comporté des éléments phonétiques. Ceux-ci sont restés structurellement dominés par l'idéogramme ou l'algèbre et nous avons ainsi le témoignage d'un puissant mouvement de civilisation se développant hors de tout logocentrisme » (1967 : 137-138). Ses remarques révèlent la manière dont il a tracé les frontières historiques et géopolitiques de son étude (et c'est précisément sa pratique de la déconstruction qui nous aide à poser ces questions autour de sa position). Pourquoi situer l'écriture orientale en dehors du logocentrisme et ainsi hors de l'Occident ? Pourquoi est-il impossible de penser par exemple que l'écriture orientale comprend l'écriture occidentale qui lui serait subordonnée d'elle-même (de même façon qu'elle « ne se réduisait pas à la voix » mais « l'ordonnait à un système ») ? Bien que d'une façon ludique, ce sont les questions que soulèvent les *ateji*, car avec eux, les écrivains peuvent créer une autre espèce de cohérence entre son et marque, laquelle peut englober ou supplanter l'unification plutôt simpliste des sons et des marques que l'alphabet occidental a évincée.

Qu'est-ce qui s'oppose à cette révision dans laquelle l'alphabet devient une sous-espèce des *ateji* ? Tout d'abord, il y a les technologies modernes d'inscription, de production et de dissémination de l'écriture. Cependant, du fait que celles-ci sont d'invention assez récente, la question se pose à Derrida : quand et où peut-on situer le logocentrisme occidental (et l'extériorité de l'écriture orientale) ? Derrida donne l'impression que le logocentrisme provient de l'antiquité — les philosophes de l'ancienne Grèce postsocratique — plutôt que de l'Occident tel qu'il se développe dans des conditions historiques spécifiques depuis la Renaissance (ou peut-être pas avant la fin du dix-huitième siècle). Bien sûr,

Derrida ne pose pas en principe une continuité entre la Grèce ancienne et la Renaissance, mais il cherche à délimiter une tradition, celle de la métaphysique occidentale qui ne commence sérieusement qu'avec la réinvention de l'antiquité classique autour de la Renaissance et des Lumières. Et non seulement cette tradition omet le rôle du legs arabe et d'autres interventions au Moyen Âge, mais elle se fonde également dans l'émergence des technologies de l'écriture (Bernal 1987). Ainsi émerge le texte philosophique moderne et l'illusion d'un accès non médié à l'antiquité.

Derrida est bien conscient que ses textes proviennent de cette histoire de traductions, de révisions et de changements dans les conditions de production, de dissémination et d'inscription. Mais lorsqu'il fait face à cette tradition, il se concentre sur les apories métaphysiques du texte philosophique. Bien qu'il signale que l'Occident n'est pas seulement une construction métaphysique mais aussi empirique, il reste pris dans une certaine duplicité historique qui resurgit lorsqu'il situe l'écriture orientale hors de l'Occident. Avant l'ascension des technologies occidentales, peut-être aurait-il été possible que les modes européens soient englobés dans les modes asiatiques. Ce n'est que récemment que l'Asie et son écriture ont été postulées en principe hors de l'Occident, depuis que l'Europe de l'Ouest a essayé de changer son statut de péninsule de l'Asie pour celui de centre du monde. Enfin, c'est le succès technologique (ainsi que métaphysique) de l'Occident qui empêche les *ateji* d'englober l'alphabet.

De même, avec son succès technologique, économique et militaire, le Japon transporte ses néologismes vers les langues de la Chine, de la Corée et de Taiwan. Dans les néologismes tels que *eisei* (hygiène), *keizai* (économie), et *tetsugaku* (philosophie), le jeu entre graphème et phonème a permis de nouveaux modes de dissémination. Comme les *ateji*, qui introduisent une association presque ludique entre son et marque, de tels néologismes permettent une action à l'intérieur du signe qui leur a valu d'être utilisés en chinois, en japonais, en coréen, ou même dans leur dialecte. (Pour une introduction aux néologismes, voir Miller 1967 : 260-262 ; et Bao 1988 : 19-23. Dans les appendices de Liu [1995], on trouve des listes compréhensives des néologismes inventés au Japon et transplantés en Chine.) Étant donné que les caractères diffèrent de l'alphabet, on voit que ces deux modes d'écriture sont capables de surcoder et d'effacer des différences localisées. Faut-il encore parler à ce sujet d'un mouvement de civilisation hors de l'Ouest ? Ou faudrait-il plutôt parler d'une duplicité au cœur de la modernité, au Japon comme ailleurs ? Dans le cas du Japon, on assiste à une réception à la fois forcée et « hálante » des modes occidentaux accompagnée d'une expansion nationale en Asie.

Nanette Twine divise le mouvement *gembun'itchi* en deux phases, l'une utilitaire et l'autre littéraire qui commence vers 1887 (1979 : 339). Lorsqu'elle discute l'argumentation de Onishi Hajime contre l'ancien style, elle remarque : « Son attaque verbale eut lieu peu après la victoire contre la Chine, lorsque l'on concentra son attention sur la langue japonaise qu'on commençait alors à employer hors du Japon pour la première fois » (*ibid.* : 352). On ignore souvent, ou on omet, la coïncidence du mouvement littéraire pour la réforme du langage et les intérêts linguistiques provenant de l'aventure impériale. Après les victoires sur la Chine

(1894-1895) et la Russie (1904-1905) et l'annexion de la Corée (1910), la langue et l'écriture japonaises sont devenues partie intégrante de l'éducation coloniale, et les néologismes ont facilité la capacité du Japon à surcoder les autres langues et les autres territoires.

Bien que schématique, l'exemple des néologismes ajoute quelque chose au discours de Derrida et Karatani : le jeu entre son et marque dans les caractères peut être invoqué afin de déconstruire le phonocentrisme moderne ou occidental ; mais, en même temps, ce jeu se montre productif, capable de surcoder ou de coloniser. D'après Karatani, ces néologismes pourraient être considérés comme subordonnés au phonocentrisme en cela que les caractères tendent à unifier phonème et graphème. Mais il existe un glissement important entre phonème et graphème qui a permis aux néologismes de fonctionner à travers différentes langues. Pour cela, il serait nécessaire de repenser l'idée que le phonocentrisme est le moment productif de l'inscription moderne. Même si le moment phonocentrique sert de fondation pour la communication ou la signification, il existe aussi un moment de dissémination lié à la dimension figurale des caractères chinois qui est loin d'être innocent dans ses effets.

Dans ses aphorismes et commentaires sur l'écriture, Mori Ôgai (1862-1922), l'un des plus grands écrivains du Japon moderne avec Sôseki, essaie de préciser cette idée que les caractères chinois présentent une force figurale et disséminatrice, nullement contradictoire avec les demandes de la modernité ou du capitalisme.

Les œuvres d'Ôgai touchent à plusieurs genres et domaines. Dans l'exercice de ses fonctions comme médecin militaire, il a passé du temps en Allemagne et sur le front japonais en Corée. Il a traduit des œuvres philosophiques en allemand, de la poésie, des pièces de théâtre et des romans. Il a écrit des traités sur l'hygiène, la littérature, l'esthétique. Et il défendait toujours la sagesse indigène. S'opposant aux opinions scientifiques de son époque, il croyait que les styles architecturaux japonais s'étaient bien adaptés au climat de l'archipel. Il pensait que le régime alimentaire japonais basé sur le riz pouvait assurer la santé du peuple, s'il était complété de vitamines. Somme toute, l'idée du « supplément » le fascinait, en science et en art. C'est dans le supplément qu'Ôgai trouve l'abondance et la santé.

Vers 1900, dans une série d'aphorismes, il construit des analogies entre le syllabaire phonétique japonais (*kana*) et la denrée alimentaire de base (le riz). Et il s'oppose à l'élimination des caractères chinois, en soutenant que les caractères sont des suppléments nécessaires, sans lesquels le régime japonais s'appauvrirait. En utilisant une comparaison avec les minerais précieux qui enrichissent la monnaie en circulation, il conclut que les Japonais ne devraient pas hésiter à utiliser des caractères romains, hébraïques, sankrits, cyrilliques, et ainsi de suite (Ôgai 1971-1981a [1900] : 139-140). Les théories d'Ôgai attirent l'attention sur la logique du supplément : les vitamines complètent la denrée alimentaire de base, les richesses de la terre améliorent la monnaie, et les figures enrichissent le système de l'écriture. Mais les suppléments ne sont pas du tout des facteurs marginaux ; ils opèrent aux marges mais d'une façon productive. Déjà en 1900, Ôgai montre que la productivité provient de la capacité de profiter des suppléments, sous forme de caractères chinois.

Vers 1911, il se mit à écrire des fictions historiques (*rekishishôsetsu* et *shiden*) dans lesquelles il copiait des passages de textes anciens gorgés de caractères chinois extrêmement difficiles. Lorsque ses éditeurs essayèrent d'introduire des gloses phonétiques pour ces caractères, il protesta, tout en expliquant qu'il vénérât la réalité et la spontanéité des caractères chinois (1971-1981b [1911] : 105). Ainsi les écrits d'Ôgai annoncent la productivité des figures qui ressortent dépareillées de l'écriture phonétique. L'indétermination phonétique permet à la figure de produire l'histoire et la réalité comme par génération spontanée. Si les caractères — et la logique même des figures — sont médiés par la modernité et l'idéologie phonocentrique et voués à la représentation, ils sont par ailleurs productifs des histoires et réalités modernes — non seulement dans Ôgai mais également dans Karatani, Lyotard et Derrida. Les marges de l'écriture japonaise où s'attardent les caractères chinois sont analogues aux marges déployées et proliférantes de l'empire — soit japonais, soit occidental.

Dans une certaine mesure, les conditions spécifiques de production et de dissémination se manifestent dans le jeu entre son et marque. Par exemple, l'idéologie de l'écriture phonétique constitue un effort pour unifier son et marque, pour réduire l'action entre les opérations de voir et parler, et pour standardiser écriture et dialectes. Pourtant, quoique l'inscription phonétique permette des stratégies d'unification et la discipline (la standardisation de la langue et la réduction de la polysémie), c'est le jeu entre son et marque qui démontre le potentiel d'une dissémination productive — comme pour les néologismes qui circulaient dans les colonies japonaises. Si nous ne suivons que l'unification moderne du son et de la marque, nous voyons seulement le processus de consolidation et d'unification nationale. Par conséquent, il est nécessaire d'explorer le jeu entre son et marque afin d'y détecter le processus de l'expansion nationale. Cela est bien précisé dans les commentaires d'Ôgai sur la circulation : sans les caractères chinois, le Japon restera appauvri, privé non seulement d'une capacité de consolidation mais aussi de possibilités d'expansion. L'esthétique du caractère chinois — le jeu entre parler et voir — n'est pas marginale aux procédés de consolidation et d'expansion. Au contraire, elle mobilise une espèce de dissémination qu'Ôgai veut évoquer et contrôler avec l'idée d'alimentation, de digestion et d'assimilation. C'est comme si l'activité vocalisante de l'écriture devenait une bouche qui mord et avale : voir et parler deviennent voir et manger. Ainsi la figuralité est liée au domaine de la consommation.

La consommation de l'empire des figures

Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965) est un autre écrivain qui plaide contre l'élimination des caractères chinois. Tandis qu'Ôgai demande une assimilation des suppléments nécessaires, Tanizaki se réjouit de leurs possibilités pour l'ornementation et la consommation. Et alors, qu'Ôgai s'intéresse, dans ses fictions historiques, à la vertu masculine des femmes exemplaires du Japon féodal, Tanizaki se délecte dans ses contes diaboliques à présenter les possibilités perverses mettant en rapport des hommes faibles et des femmes fortes. Mais, malgré son orientation vers l'ornementation et la perversité, Tanizaki semble continuer la défense des

caractères chinois à la Ôgai, transformant la bouche qui nourrit en bouche qui dévore et ravit. À cet égard, Tanizaki élargit le jeu des sens autour des caractères et arrive à une espèce de symbolisme synesthétique de la figure.

En 1917, lorsque le Japon métropolitain entre dans une culture internationale et cosmopolite, Tanizaki écrit un plaidoyer bref et éloquent pour l'usage des caractères chinois dans la littérature japonaise. Dans *Poésie et caractères* (1917), il affirme la figuralité supérieure des caractères chinois. Il développe le concept de « caractère » (*moji*) afin de comprendre toute forme d'écriture : les lettres romaines, les *kana* japonais et les caractères chinois. Son essai énonce les qualités des caractères.

Les poètes, afin de colorer leurs visions d'un charme indicible, cherchent de beaux caractères, ainsi qu'une belle femme désire poser des pierres précieuses sur sa peau pour parsemer son corps de splendeurs. En vérité, les caractères sont des pierres précieuses pour les poètes. Comme il existe des scintillements dans les pierres, il y a dans les caractères des lueurs, et des teintes, et des parfums. Des diamants lumineux et resplendissants, des turquoises séduisantes et voluptueuses, des alexandrites mystérieuses, de doux et ravissants rubis, des aigue-marines frémissantes — que l'on cherche et retrouve dans les caractères. Comme les gens de ce monde se réjouissent lorsqu'ils déterrent des gemmes, de même les poètes tentent-ils de surprendre et délecter les gens en utilisant des caractères inconnus.

Tanizaki 1917 : 38

Tanizaki met l'accent sur la puissance décorative des caractères, en insistant surtout sur leurs qualités visuelles, leurs lueurs mystérieuses et leurs teintes indicibles. Et puis du parfum s'exhale de ces belles pierres. Les caractères, pour Tanizaki, portent un langage des sens, non seulement grâce à leurs couleurs et à leur éclat mais également grâce à leurs tons, textures et parfums, avec, toujours, un accent sur la beauté féminine et la volupté : cet aspect de ses écrits provoquait souvent l'indignation des censeurs, car cela l'assimilait à l'école décadente qui s'opposait à la demande nationaliste de vertu masculine, de réserve et de moralité utilitaire (dont Roden [1990] nous donne quelques détails).

Tanizaki conteste le souhait de restreindre le nombre des caractères utilisés dans l'écriture japonaise, ce qui risquerait d'en réduire l'efficacité et de l'appauvrir. « Dussé-je aspirer à un effet musical en dehors des concepts fixes, [...] est-ce que personne ne serait déçu de cet appauvrissement dû à un glossaire purement japonais ? » (Tanizaki 1917 : 38). Pour Tanizaki, l'art de cette période cosmopolite était somptueux. Avec une perversité délibérée et inventive, il mélangeait les éléments de Poe et Baudelaire aux légendes chinoises et japonaises, écrivant de nombreuses aventures sadomasochistes dont les personnages passent d'une culture à une autre. Voir surtout *Le Kilin* (1997 [1910]), *La complainte de la sirène* (1997 [1917]), et *Histoire de Tomoda et Matsunaga* (1997 [1926]). Le caractère choquant et l'intérêt de ces histoires proviennent de la construction d'une « autre » histoire du Japon, histoire secrète de désirs obsessionnels, de cruauté et de perversité, histoire qui mine les prétentions grandioses de l'histoire officielle du développement du pays. Pourtant la perversité consiste en une soumission à la logique des

conquêtes et des pillages. Dans son éloge des caractères chinois, lorsqu'il nous amène au mélange historique du japonais et du chinois au Moyen Âge (ici l'époque Kamakura), il se lance dans une conquête imaginaire de la Chine.

Même lorsqu'on parle des expressions chinoises en dehors du japonais, on ne sait pas jusqu'à quel point les expressions de style chinois sont japonaises ou étrangères. À l'égard du standard vernaculaire de l'époque Heian, toute expression chinoise est étrangère. Ensuite, dès que les Japonais de l'époque Kamakura ont accepté des expressions chinoises, compensé les carences de l'écriture vernaculaire et créé une espèce de style japonais-chinois, nous avons encore une fois parcouru les mers des Chinois de tous côtés, libres et intrépides : est-ce qu'il y a de quoi répugner à recueillir des trésors rares et précieux des profondeurs de ces eaux ? N'est-ce pas un bon moyen d'enrichir la langue japonaise appauvrie ?

Tanizaki 1917 : 38-39

Le défi de Tanizaki a ceci de drôle : nous nous sommes décidés à piller l'Asie, dit-il franchement, pourquoi refuser le butin linguistique ou artistique ? Il reprend la logique d'assimilation d'Ôgai et il l'amplifie. Tanizaki se montre ainsi conscient que les récoltes de la conquête impériale sont acheminées vers la métropole où elles engendrent un espace hétérogène dans lequel surgissent des plaisirs inouïs et illicites, des plaisirs qui menacent la pureté du centre rassasié et fatigué. Il se réjouit de cette hybridation métropolitaine. Mais quels en sont les termes ?

Dans le passage ci-dessus, avec l'appel au pillage qui fournit la richesse de l'hybridité au Japon, Tanizaki attribue une pureté vernaculaire à la cour de Heian. (Ajoutons que rien n'est moins sûr). Or, il se peut que cet énoncé anticipe le Tanizaki tardif pour qui les œuvres des femmes nobles de la cour de Heian (telles que *Le dit du Genji*) assureraient la pureté de la langue et de l'esthétique japonaises. La cour de Heian influença en effet les œuvres ultérieures de Tanizaki dans lesquelles il poursuit une espèce de nativisme féminin — l'essence du Japon se trouve dans une retraite modeste sous les toits en surplomb où les femmes nobles écrivent des lettres — par exemple dans deux essais très importants, *L'éloge des ombres* (*In'ei raisan*, 1933) et *L'amour romantique et le désir sexuel* (*Ren'ai oyobi shikijo*, 1931). Pendant que le Japon s'enfonçait dans l'impérialisme et le fascisme, Tanizaki s'est retiré dans le nativisme féminin, se consacrant durant les années trente et quarante à une série de traductions du *Dit du Genji* et à un roman qui s'inspire des dits courtois. (Comme le signale en effet Aaron Gerow [1993 : 27-28], on exagère le retour de Tanizaki à l'ancien Japon. En fait, Tanizaki s'intéresse à la Chine et au Japon anciens dès le début, et en plus, il tente de décrire l'antiquité à travers l'esthétique cinématique. Il faut donc parler d'une retraite dans un passé inventé.)

Le mythe d'une langue maternelle, à la pureté entretenue par les femmes de la cour, s'est fait vraiment connaître dans la période d'après-guerre quand les écrivains et intellectuels se sont mis à définir une identité ethnique isolée, une identité dépouillée d'hybridation, car celle-ci rappelait la logique panasiatique et les autres affinités japonaises avec l'Asie de l'Est (en particulier la Chine et la Corée communistes) — voir Sakai (1996) qui analyse le discours sur la langue maternelle et ses implications politiques. Le mythe de la langue maternelle s'est constitué à

partir d'un désir de chasser le Japon de l'Asie et de le confiner à l'archipel pour estomper la guerre ; il lui donne ainsi un caractère non militariste. Il va sans dire que l'occupation américaine y a contribué. Mais en 1917, Tanizaki est décidément dans l'Asie autant que dans l'Occident. Son petit discours sur les caractères chinois passe vite par-dessus l'idée d'une pureté vernaculaire, et en fait, il ne donne pas l'impression de beaucoup s'y intéresser. Il se plaint des limites du japonais pur et propose une stratégie de pillage et de mélange. Il s'intéresse plutôt au jeu des qualités perceptuelles dans l'écriture et cherche une autre unité esthétique, avec des implications idéologiques.

Finalement, c'est dans le jeu entre éléments visuels et vocaux que Tanizaki va trouver les formes esthétiques les plus élevées. Ainsi dans sa défense des caractères chinois, il insiste d'abord sur leur dimension visuelle. Ici commence une comparaison entre les caractères européens (l'alphabet), les caractères japonais (*kana*) et les caractères chinois.

Or, il y a le mot « bizarre », ce mot, s'il est transcrit uniquement avec l'écriture phonétique japonaise — « bi-za-a-ru » —, perd sûrement au moins la moitié de la subtilité que perçoivent les lecteurs en anglais ou en français. Sans aucun doute ces lecteurs tracent dans leur tête les caractères européens du mot « bizarre » en lisant les caractères japonais phonétiques. Même dans les caractères phonétiques de l'alphabet, il y a une vision générée par l'aménagement des caractères mêmes. Il n'est même pas nécessaire d'évoquer cette tendance dans les caractères figuraux.

Tanizaki 1917 : 39

À cette étape, Tanizaki commence à indiquer les qualités figurales des caractères chinois en les appelant « caractères figuraux » (*keishō moji*), permutation du mot « hiéroglyphe » ou « idéogramme » (*shōkei moji*).

La fécondité vocale des caractères chinois n'est point du tout inférieure aux langues européennes mais c'est dans la diversité de leur attrait visuel qu'ils se distinguent. L'écriture multiforme et multicouche des caractères chinois est tout à fait comparable aux cristaux protéiformes et métamorphosables des pierres précieuses. Il faut bien saisir ceci : les caractères chinois, moins pratiques concrètement, sont ceux qui se prêtent le mieux à l'art.

Tanizaki 1917 : 39

Tanizaki se montre d'accord avec Pound, Valéry et Claudel dans sa défense des strates ou superpositions visuelles qui multiplient et localisent les opérations de l'œil. Son attention pour les aspects visuels souligne la suprématie des caractères chinois dans une dimension presque génétique (multiforme, protéiforme, métamorphosable). Il est important qu'il ne conteste pas la figuralité des autres écritures. Il ne veut qu'introduire une hiérarchie. À cet égard, son discours rappelle la possibilité manifeste des *ateji* où les mots européens, les sons japonais et les caractères chinois se complètent.

Tanizaki réalise la possibilité des *ateji*. Du point de vue des opérations visuelles et vocales, soutient-il, l'alphabet est banal, car il n'arrive qu'à une combinaison pratique et mondaine de voir et parler. Avec leurs qualités figurales, les caractères chinois offrent des combinaisons et des gradations bien plus subtiles et fines, et

celles-ci permettent à l'écriture japonaise de constituer une synthèse plus élevée des opérations sensuelles, une synthèse qui n'aura lieu que lorsqu'on se retire du monde non poétique de communication transparente. Peut-être, comme nous dit Karatani, que cette synthèse ne pourrait se réaliser qu'après l'établissement des critères phonétiques pour les communications écrites. Et pourtant, c'est du côté de la figuralité (et non de la phonéticité) que Tanizaki arrive à englober l'alphabet européen dans l'écriture hybride japonaise/chinoise. De plus, il est clair que la complaisance de Tanizaki envers les formes hybrides ne consiste pas en une plate combinaison d'écritures diverses. Il s'intéresse à une synthèse esthétique des opérations perceptuelles.

Nous détestons renoncer aux caractères chinois. Nous détestons renoncer aux caractères aux résonances aussi délicates qu'un piano, aux motifs aussi beaux qu'un brocart. De tous les caractères, les caractères chinois sont bien les plus sensuels. [...] Négliger leur potentiel ornemental et figuratif serait comme rejeter une gemme pour se contenter de pierraille.

Tanizaki 1917 : 39

Afin de se détourner de la pierraille et des détritiques des idéologies utilitaires de l'écriture, Tanizaki offre des figures synesthétiques — des caractères qui permettent une harmonie mystérieuse entre lueurs, parfums, teintes, tons et dessins. À cet égard, il se montre l'héritier de la tradition romantique telle qu'elle a été remaniée au début du vingtième siècle, surtout dans la doctrine du symbole et son harmonie synesthétique.

À la fin du dix-huitième siècle en Angleterre, selon Terry Eagleton, la catégorie « littérature » émergeait sous la forme d'une enclave où pouvaient s'affirmer et se célébrer toutes les valeurs chassées de la société moderne par le capitalisme industriel. On commençait à voir l'œuvre littéraire comme un espace où se réalisait une unité organique, et l'esthétique moderne proposait l'idée du « symbole » et de « l'expérience esthétique » ainsi qu'une « harmonie esthétique » dans des artefacts uniques et irréductibles. Tout genre de conflit pouvait se réconcilier dans le symbole. Il fusionnait mouvement et immobilité, les contenus turbulents et la forme organique, l'esprit et le monde. Sous cet aspect, pendant les dix-neuvième et vingtième siècles, le symbole (sous forme d'artefact littéraire) offrait un modèle idéal pour la société humaine (Eagleton 1983 : 19-22).

S'il existe un moment vraiment révolutionnaire dans l'imagination romantique, écrit Eagleton, c'est dans le défi au capitalisme industriel et dans l'appel à imaginer d'autres sociétés et à transformer le présent. S'il y a du réactionnaire dans la fougue romantique, c'est dans le retour au passé, au passé qu'on imagine harmonieux et autonome. Eagleton affirme que la littérature du vingtième siècle a continué à évoquer le potentiel révolutionnaire en prétendant présenter une spiritualité supérieure ; mais la tendance globale était réactionnaire. Les écrivains comme T. S. Eliot placent la littérature dans un domaine autonome, pur et supérieur au capitalisme industriel (s'attaquant au libéralisme bourgeois — « l'idéologie officielle régnant dans la société capitaliste et industrielle » [Eagleton 1983 : 39]). Mais ils tendaient à poser l'autoritarisme de la droite comme une solution. L'espace de l'œuvre — le modèle d'une autre société — fonctionnait d'une façon

idéologique comme une unité organique dans laquelle étaient résorbées toutes les forces de l'industrialisme entraînant des divisions ou des conflits. Dans l'œuvre littéraire, il s'agissait d'une résolution des conflits qui passait par l'élimination des irrégularités, contradictions, divisions — dans l'art comme dans la société — avec une insistance sur la tradition et le contrôle strict des oppositions.

Lorsque Tanizaki défend les caractères chinois, il montre une impulsion analogue à la tradition du symbolisme synesthétique. Dans les caractères figuraux, l'expérience sensorielle devient possible : les caractères occasionnent des résonances fines pour l'oreille, et des teintes, des textures et des intensités pour l'œil, et des parfums pour le nez, et leurs qualités de pierres précieuses les rendent presque palpables. Tous les sens retrouvent dans ces figures une unité, proche de la totalité organique et harmonieuse du symbole. Et puis, comme le caractère figural présente une résolution esthétique sans conflit ou opposition ou qui les dépasse, il entre facilement dans l'apologie d'une tradition autoritaire. Il entre dans une célébration de la totalité organique de la nation. Ainsi, on voit Tanizaki tenter d'élever la figure synesthétique au niveau d'un corps incorruptible qui vit à jamais dans la langue et la tradition nationales.

Il est peu nécessaire de dire que, comme notre langue nationale ne cesse de se développer et de changer avec les citoyens qui s'en servent, nous ne pouvons pas facilement deviner son avenir. Il existe ceux qui disent que les caractères vont s'éteindre un de ces jours, et qu'il vaudrait donc mieux les limiter encore plus ; mais du point de vue de l'art, au moins, ce serait une folie. Il y a deux mille ans, Virgile, tout en déplorant l'état du latin contemporain, n'était pas incapable de composer des poèmes. Ainsi que l'art de Virgile n'est pas mort bien que le latin soit devenu une langue morte, la poésie de Li Bo vivra pour l'éternité même si les caractères chinois disparaissent. Tant que les poètes saisissent l'âme et l'esprit des caractères, les traces des caractères déployés par eux passent dans la langue nationale, et là sûrement, ils prolongent leur vie sans corruption.

Tanizaki 1917 : 40

Dans son appel au corps incorruptible, Tanizaki veut résoudre les tensions provoquées par l'hybridité sensorielle des caractères synesthétiques. Il transforme d'abord le caractère chinois en bien matériel supérieur : les caractères figuraux sont capables d'exciter tous les sens dans toutes leurs nuances et gradations, contrairement au domaine gris et efficace du travail et de l'industrie. Ensuite, il veut libérer les biens matériels de leurs conditions de production et d'acquisition — le moment du vol et du pillage de la Chine. Il donne l'impression que personne ne les avait produits, ces brocarts figurés, ces mélodies éthérées — l'artiste les vole aux trésors de la tradition. De cette façon le caractère chinois se transforme peu à peu en un corps harmonieux, transcendant et incorruptible. Cette défense des caractères chinois détourne du jeu des sens au profit de l'unité des sens.

Ce qui mérite notre attention dans Tanizaki est ce détournement de l'hybridité et des biens matériels vers la tradition et la nation. C'est comme si les tensions et l'anxiété issues du monde hybridisé, inondé de biens matériels, ne pouvaient se résoudre que par l'invocation de la nation et de la langue nationale — ce qui anticipe les écrits ultérieurs où Tanizaki, avec un ton d'humilité exagérée, propose des

modifications mineures afin de rendre le monde moderne moins irritant pour les sens. Ainsi il essaie d'effacer les tensions impliquées par la culture de masse en passant par les harmonies, beautés et puretés des formes japonaises traditionnelles.

Et pourtant, en 1917, il y a chez Tanizaki autant de tension esthétique que de résolution. Ce qui nous intéresse chez lui, ce sont ses efforts pour imaginer l'hybridité matérielle, car c'est la forme sous laquelle l'esthétique japonaise traditionnelle s'offre au modernisme japonais et occidental : les images, sons et figures, tous ces fragments du passé surgissent superposés, juxtaposés et hybridisés, à la fois matérialisés et réifiés en passant par le musée et l'archive. Le Tanizaki de 1917 s'intéresse plutôt à la différentiation de l'espace d'écriture, et là, nous présentons l'avenir d'une autre histoire de l'écriture japonaise, une histoire qui ne serait pas seulement dédiée à la nation moderne et aux patrouilles des frontières de la langue japonaise.

Conclusion

En somme, les discours sur les caractères chinois continuent à osciller entre deux pôles. D'une part, il existe un discours culturaliste où on prend une forme d'écriture comme l'équivalent d'une culture — ainsi on parle d'une « culture de *kana* », d'une « culture de caractères » ou d'une « culture alphabétique ». Et la culture devient par défaut la culture nationale — ainsi les *kana* équivalent à la culture japonaise, les caractères chinois à la culture chinoise et ainsi de suite. On ne peut parler de différences autour de l'écriture qu'au niveau des États modernes. D'autre part, la science linguistique propose d'effacer la différence. Elle veut réconcilier les caractères avec les théories qui se rassemblent autour du développement ou de l'évolution de l'écriture. Unger nous donne l'exemple d'un discours linguistique qui tend à éliminer la figuralité des caractères afin de les faire passer comme écriture rationalisée, c'est-à-dire phonographique. Le résultat est non seulement une incapacité de prendre au sérieux les qualités figurales des caractères, mais également une disposition contre l'historicisation de l'écriture.

Nous avons essayé d'explorer les rapports entre écriture et culture nationale. D'après Karatani, la nation moderne avait à éliminer la figuralité de l'écriture, d'où l'élan des époques Meiji et Taishō, qui visait à supprimer les caractères chinois (et à rendre les *kana* aussi phonographiques que possible). Or, c'est un procédé risqué : dans l'espoir de contester la théorie « rationaliste » des caractères, nous retrouvons l'attrait des caractères chinois. Mais comme l'attestent les mots « caractères chinois » (ou même *kanji*), il y a souvent des préjugés « culturalistes » qui sous-tendent notre intérêt. Le discours de Karatani engage une opposition transhistorique entre le Japon et la Chine, comme Derrida et Lyotard ont affirmé une division transhistorique entre l'Orient et l'Occident.

De plus, contrairement à la théorie utilitaire qui domine nos sciences linguistiques, nous pourrions évoquer l'« étoilement » du signe, et dans des registres différents : son et marque, parler et voir, discours et figure. Pourtant, même si on arrivait à le situer hors du logocentrisme de l'Occident, l'étoilement comme tel n'est pas nécessairement déconstructif ou déconstruit. Il peut à son tour offrir un

régime productif de surcodage, comme dans le glissement entre son et marque dans les néologismes, ce qui les rendait utilisables dans l'éducation coloniale. Ainsi Ôgai, au sujet des caractères, imagine une frontière ployant et déployant l'intériorité et l'extériorité. Pareillement, l'esthétique des caractères figuraux chez Tanizaki ouvre le jeu entre parler et voir — ou plutôt entre résonances, scintillations et teintes — mais sa défense de la figuralité montre aussi comment elle peut être réifiée et entraînée dans la logique des biens matériels. À la fin, Tanizaki choisit non la différence mais la ressemblance et établit les limites du jeu des caractères aux frontières de la langue et des traditions nationales. Serait-il impossible de rouvrir le jeu des figures, maintenant réifiées et consolidées dans la tradition nationale, en passant par le différentiel suggéré dans les caractères figuraux de Tanizaki, « aux résonances aussi délicates qu'un piano, aux motifs aussi beaux qu'un brocart » ?

Références

- BAO C. S., 1988, « Chinese Borrowings from the Japanese Language », *JAS Newsletter*, 15, 5-6 : 19-23.
- BERNAL M., 1987, *Black Athena : The Afroasiatic Roots of the Classical Tradition*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- CLAUDEL P., 1929, *Connaissance de l'Orient*. Paris, Mercure de France.
- , 1941, *Art poétique*. Paris, Mercure de France.
- DELEUZE G., 1981, *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris, Éditions de la différence.
- DERRIDA J., 1967, *De la grammatologie*. Paris, Éditions de minuit.
- EAGLETON T., 1983, *Literary Theory : An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GEROW A., 1993, « Celluloid Masks : The Cinematic Image and The Image of Japan », *Revue de théorie de l'image et du son*, 16 : 23-36.
- KARATANI K., 1988, *Kindai nihon bungaku no kigen*. Tokyo, Kôdansha.
- , 1989, « One Spirit, Two Nineteenth Centuries » : 259-272, in H. D. Harootunian et M. Miyoshi (dir.), *Postmodernism and Japan*. Durham et Londres, Duke University Press.
- , 1993, *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham et Londres, Duke University Press.
- LIU L., 1995, *Translingual Practices : Literature, National Culture, and Translated Modernity*. Stanford, Stanford University Press.
- LYOTARD J.-F., 1971, *Discours, figure*. Paris, Éditions Klincksieck.
- MILLER R. A., 1967, *The Japanese Language*. Chicago, University of Chicago Press.
- ÔGAI M., 1971-1981a [1900], « Shintogo » : 136-206, in Kinoshita Mokutarô (dir.), *Ôgai zenshû*. Vol. 25. Tokyo, Iwanami shoten (3^e édit.).
- , 1971-1981b [1911], « Rekishi sono mama sono banare » : 105-110, in Kinoshita Mokutarô (dir.), *Ôgai zenshû*. Vol. 7. Tokyo, Iwanami shoten (3^e édit.).

- SAKAI N., 1996, « Joron : Nashonariti to bo(koku)go no seiji » : 9-53, in B. de Bary, T. Iyotani et N. Sakai (dir.), *Nashonariti no dakkôhiku*. Tokyo, Kashiwa shobô.
- RODEN D., 1990, « Taishô Culture and Gender Ambivalence » : 36-55, in *Culture and Identity : Japanese Intellectuals in the Prewar Years*. Princeton, Princeton University Press.
- TANIZAKI J., 1917, « Shi to moji to » : 38-40, in *Tanizaki Jun'ichirô zenshû*. Vol. 22. Tokyo, Chûôkôronsha.
- , 1997 [1910], « Le Kilin » : 13-26 (Trad. Jacqueline Pigeot et Jean-Jacques Tschudin), in *Œuvres*. Paris, Gallimard.
- , 1997 [1917], « La complainte de la sirène » : 263-288 (Trad. Jean-Jacques Tschudin), in *Œuvres*. Paris, Gallimard.
- , 1997 [1926], « Histoire de Tomoda et Matsunaga » : 857-922 (Trad. Anne Sakai), in *Œuvres*. Paris, Gallimard.
- TWINE N., 1979, « The Genbunitchi Movement : Its Origins, Development and Conclusion », *Monumenta Nipponica*, 33, 3 : 333-356.
- UNGER J. M., 1990, « The Very Idea : The Notion of Ideogram in China and Japan », *Monumenta Nipponica*, 45, 4 : 391-411.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

L'empire des figures. Aux frontières de l'écriture japonaise

Ce texte explore les rapports entre écriture et culture nationale. Contrairement à la théorie utilitaire qui domine nos sciences linguistiques en ce qui concerne les caractères chinois dans l'écriture japonaise, nous suivons les théories de Karatani, Lyotard et Derrida, afin d'évoquer l'« étoilement » du signe, et dans des registres différents : son et marque, parler et voir, discours et figure. Pourtant, même si on arrivait à situer un tel étoilement hors du logocentrisme de l'Occident, l'étoilement comme tel n'est pas nécessairement déconstructif ou déconstruit. Il peut à son tour offrir un régime productif de surcodage japonais. Les écrits de Tanizaki Jun'ichirô et Mori Ôgai nous permettent de démontrer et d'analyser de tels effets.

Mots clés : Lamarre, études coloniales, écriture, identité nationale, Japon

The Empire of Signs : The Boundaries of Japanese Writing

This essay explore the relationship of writing and national culture. In opposition to the utilitarian theory that dominates the linguistic sciences with respect to Chinese characters in Japanese writing, it pursues the theories of Karatani, Lyotard and Derrida, in order to evoke the constellated nature of the sign, and in different registers : sound and mark, speaking and seeing, discourse and figure. Nevertheless, even if it is possible to situate the constellation of the sign outside Western logocentrism, constellation in itself is not necessarily a deconstructed or deconstructive site. It can offer in turn a productive regime of overcoding. The writings of Tanizaki Jun'ichirô and Mori Ôgai afford a way to demonstrate and analyse such effects.

Key words : Lamarre, colonial studies, writing, national identity, Japan

Thomas Lamarre
Département d'Études Est Asiatiques
Université McGill
855, rue Sherbrooke Ouest
Montréal
Québec H3A 2T7